

# KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



**FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO, CIENCIA FICCIÓN  
NEOINDIGENISTA Y POSTINDIGENISMO LATINOAMERICANO**

N 22 (2023) Editora: Teresa López-Pellisa

# K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

## FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO, CIENCIA FICCIÓN NEOINDIGENISTA Y POSTINDIGENISMO LATINOAMERICANO

Editora: Teresa López Pellisa

---

- Futurismo afrolatinoamericano y poshumanismo indigenista en la ciencia ficción latinoamericana** 5-30  
Teresa López Pellisa
- CIENCIA FICCIÓN INDIGENISTA: POSTINDIGENISMO, NEOINDIGENISMO Y POSHUMANISMO INDIGENISTA**
- Hacia una nueva conceptualización de la narrativa sobre el indígena: del neoindigenismo al postindigenismo** 33-49  
Carmen Alemany Bay
- El porqué de una ciencia ficción neoindigenista** 53-64  
Iván Prado Sejas
- Aparapitas del futuro: ciencia ficción andina de Miguel Esquirol** 65-80  
Liliana Colanzi
- Indigenismo y neoindigenismo híbridos en Edmundo Paz Soldán: narrativa minera y ciencia ficción** 81-106  
Jesús Montoya
- Tiempos mixtos y subjetividades migrantes en los relatos de ciencia ficción neoindigenista de Giovanna Rivero y Alicia Fenieux** 107-125  
Macarena Cortés Correa
- Catástrofe ambiental, viaje en el tiempo y el ser mestizo en Juan Buscamares de Félix Vega** 127-151  
Javiera Valentina Iribarren Ortíz
- 'El futuro llegó hace rato'. Comunidades en cuentos del presente** 153-171  
Paula Daniela Bianchi

<b>En torno a una narrativa argentina especulativa neoindigenista en el siglo XXI</b> María Laura Pérez Gras	173-193
<b>El imaginario apocalíptico sobre el Conflicto Armado Interno Peruano (1980-200) en tres cuentos andinos</b> Belinda Palacios	195-218-
<b>FUTURISMO AFROLATINOAMERICANO</b>	
<b>El Caribe que soñamos: un futuro culturalmente mestizo</b> Erick Mota	221-235
<b>Afrofuturismo y ficción especulativa en el Caribe: dos casos de estudio</b> Maelis González Fernández	237- 261
<b>Más allá del afrofuturismo anglosajón. El futurismo caribeño: la Santería en <i>La mucama de Omicunlé</i> de Rita Indiana</b> María Cristina Caruso	263-287
<b>Mecánica cienciaficcional, novum y substratos míticos en la novela caribeña y centroamericana: <i>Tikal Futura</i> (2012) de Franz Galich, <i>El indio sin ombligo</i> (2007) de Rafael Pernet y Morales y <i>La mucama de Omicunlé</i> (2015) de Rita Indiana</b> Margarita Remón-Raillard	289--327
<b>Nelson Estupiñán Bass: reposicionando su obra desde el realismo fantástico al afrofuturismo en Ecuador</b> Iván Fernando Rodrigo-Mendizábal	329-358
<b>Of Black Bodies and Celestial Bodies: Queer Afrofuturism and New Spatialities in Diego Paulino's <i>Negrum3</i></b> Ariela Parisi	359-378

# KAMCHATKA

## REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

### *EL FUTURO LLEGÓ HACE RATO. COMUNIDADES EN CUENTOS LATINOAMERICANOS DEL PRESENTE*

Future arrived a long time ago. Communities in Latin American short stories of the present

---

**PAULA DANIELA BIANCHI**  
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

azuldragonk@hotmail.com

Recibido: 5 de abril de 2022

Aceptado: 28 de julio de 2022

<http://orcid.org/0000-0001-6262-0721>

<https://doi.org/10.7203/KAM.22.24234>

N. 22 (2023): 153-171. ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** En la literatura latinoamericana del presente surgen subjetividades en transformación que habitan territorios fronterizos en crisis. De ese modo, los protagonistas de “Noche de fiesta” de Natalia García Freire (2019), “La furia de las pestes” (2015) de Samanta Schweblin y “Canícula” (2013) de Claudia Hernández abandonan sus modos de vida y hábitos para transitar baldíos ciudadanos en una topografía cercana a la naturaleza, en comunidades con otras especies, abriendo superficies renovadas ante la opacidad de un universo hostil.

Estos textos literarios inscritos en los límites verbales, en los cruces de las tierras y las etnias cambian irrumpiendo la deslegitimación de ciudadanías plenas para ocupar un espacio oscilante entre el amparo y la intemperie. Entonces, ¿qué permanece cuando la tierra arrasada expone el afuera de las pieles y el territorio?

Estas narrativas registran trazos fecundos que nos posibilitan abordar otros modos de vida, otros escenarios (in)vivibles, otras materialidades en la dimensión dérmica, corporal y territorial, otras alteridades que se fundan en el baldío ciudadano y el olvido de aquellos remanentes que permanecen luego del exterminio o de la precaria supervivencia, compartiendo futuros inciertos que se debaten entre lo viviente y lo sacrificial.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura latinoamericana, Comunidad, Violencia, Frontera, Ciudadanías.

**ABSTRACT:** In Latin American literature of the present, subjectivities in transformation emerge that inhabit border territories in crisis. The protagonists of “Noche de fiesta” by Natalia García Freire (2019), “La furia de las pestes” (2015) by Samanta Schweblin and “Canícula” (2013) by Claudia Hernández abandon their ways of life and habits to transit citizen wastelands in a topography close to nature, in communities with other species, opening renewed surfaces in the face of the opacity of a hostile universe.

These literary texts inscribed in the verbal limits, in the crossroads of lands and ethnicities change, bursting the delegitimization of full citizenships to occupy an oscillating space between shelter and the outdoors. So, what remains when the scorched earth exposes the outside of skins and territory?

These narratives record fertile traces that allow us to approach other ways of life, other (un)livable scenarios, other materialities in the dermal, corporal and territorial dimension, other alterities that are founded on the citizen wasteland and the oblivion of those remnants that remain after the extermination or the precarious survival, sharing uncertain futures that are debated between the living and the sacrificial.

**KEYWORDS:** Latin American literature, Community, Violence, Border, Citizenship.

*Quien esto escribe, en las postrimerías del siglo XX,  
no sabe si hay futuro, si hay ciudades, si hay lectura.*

Cristina Peri Rossi

En tiempos de capitalismo salvaje, políticas extractivistas extremas, pandemias y grandes inequidades socioeconómicas emergen en la literatura latinoamericana contemporánea, subjetividades en permanente transformación que habitan territorios transfronterizos en crisis y que se articulan con la totalidad de los seres vivientes. De este modo, ciertos tópicos del pasado se actualizan en los nuevos discursos del presente. Mientras que en las literaturas actuales las violencias, en sus disímiles prácticas, acompañadas de las cosmopolíticas (Pratt, 2018), parecieran anunciar el fin del mundo, aparecen ficciones narrativas que diseñan comunidades que pueblan mundos invivibles desde siempre, morando en territorios abandonados y sobreviviendo sin ser tenidas en cuenta por los Estados nación latinoamericanos. A partir de estas líneas de abordaje selecciono un corpus literario que intenta construir mundos alternativos interesados en un presente crítico y en mantener circulaciones de sentido sin plantear una resolución apocalíptica o de destrucción total del universo. Para ello me centro en los cuentos “Noche de fiesta” (2019), de Natalia García Freire, “La furia de las pestes” (2002), de Samanta Schweblin y “Canícula” (2013), de Claudia Hernández.

En estos cuentos sus protagonistas abandonan sus modos de vida y hábitos para transitar *baldíos ciudadanos* (Bianchi, 2019) imbricados en una topografía cercana a la naturaleza. Así abren dimensiones renovadas ante la opacidad de un universo hostil y proponen nociones de *comunidades* diversas.

Estos textos literarios, afincados en los límites verbales, en los cruces de las tierras y las etnias irrumpen la noción de ciudadanías plenas para deslegitimarla y para ocupar un espacio que oscila entre “la línea delgada del amparo y la intemperie” (Rivera Garza, 2017: 17). De esta forma desnudan, en la intimidad de los cuerpos, una red tentacular multiespecies (Haraway, 2018) y una tierra dispuesta entre astros, vegetaciones, animales, creencias y restos. A la vez, organizan nuevas comunidades en proceso de construcción rediseñando zonas que intentan derruir aquello que los sostenía para renacer desde sus propias cenizas y reinventar una ciudadanía propia despojada de estratificaciones. Entonces, ¿qué permanece cuando la tierra arrasada expone el afuera de las pieles y el territorio? “Queda la neblina, quizá. O el humo. O no sé qué” (Rivera Garza, 2017: 35)<sup>1</sup>.

Los relatos con los que voy a trabajar, si bien responden a estéticas y estilos literarios

<sup>1</sup> El título del que Cristina Rivera Garza toma para su libro pertenece a una frase expresada en la novela *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo.

diferentes, también pertenecen a distintas regiones del continente: Conosur, Región Andina y Centroamérica. No obstante, coinciden en situaciones que los ligan: nieblas, sequías, miseria, hambre, sed, antropofagia. Estas imponen escenas de violenta reflexión respecto de los mundos donde la mirada ancestral e indígena está impregnada por un registro necropolítico (Valencia, 2010; Mbembe, 2011). Es decir, la necropolítica impone modos que someten la vida al poder de la muerte de manera continua. Por lo tanto, nunca desaparece, sino que aflora con ímpetu y vigencia en los cuentos de un modo oscilante en la introducción de un nuevo elemento o *novum* (Suvin, 1984). Estas narrativas —emplazadas entre las fronteras y la violencia— registran líneas profusas que nos posibilitan indagar otros modos de vida, otros escenarios (in)vivibles, otras materialidades en la superficie dérmica, corporal y territorial; otras alteridades que se fundan en el desamparo baldío de los residuos que permanecen luego del exterminio o de la precaria supervivencia. Además, comparten futuros inciertos en los que los límites de lo humano se perfilan como vidas potenciales de lo viviente y de lo sacrificial.

En los tres cuentos me interesa abordar la espacialidad en la que transcurren las historias, espacialidades lindantes, fronterizas, olvidadas en un *entrelugar* siempre baldío como sus pocos habitantes. Espacios, subjetividades y cuerpos que parecen quedar arrumbados por la violencia de las políticas de Estado y por las instituciones, imbuidos dentro de las exclusiones de las lógicas económicas de la globalización y del mercado, desplazados u olvidados porque no importan (Butler, 2006). Surge entonces una cuestión: ¿cómo el espacio de entrefronteras delimita o fragua los cuerpos propios o ajenos, diferenciando, demarcando, definiendo territorios y corporalidades a los que se les imponen lógicas necropolíticas? ¿Cómo pensar las temporalidades del presente y del futuro con un componente pasado respecto de los modos de vidas humanas y vidas multiespecies (Haraway, 2019) en una escala neoliberal y global? ¿Cómo pensar habitar un futuro cuando el presente continúa descartando especies?

En este sentido, la presencia indígena en el corpus propuesto es sustancial. Se revitaliza el concepto de literatura neoindigenista formulado por Antonio Cornejo Polar (1984) respecto de cierto lirismo en la historia y de la recuperación del mito. Al mismo tiempo señala la profunda marginalidad en la que se encuentran las comunidades originarias. También estas ficciones tejen de modo narrativo las subjetividades indígenas y no indígenas de los protagonistas que se definen basadas en algunas diferencias sociales, culturales y económicas, pasando directamente a la acción cuando ambas se encuentran. Por un lado, se yuxtaponen tiempos circulares del relato con espacialidades suspendidas en un tiempo lineal; por el otro, se condensan rituales propios de cada comunidad en la convivencia con otros personajes que no perciben la diferencia que los separa hasta que es demasiado tarde.

Es interesante como ante posibles finales distópicos la aniquilación del mestizo u hombre blanco es necesaria para mantener la comunidad en “una transformación orgánica” (Cornejo Polar, 1984: 549). La ciencia ficción en el corpus ingresa de la mano de la categoría *novum* (Suvin, 1984) no con la introducción de nuevas tecnologías futuristas sino con la convivencia de las creencias y saberes indígenas. Es decir, como el elemento de una ciencia ficción latinoamericana originada a través de los saberes y costumbres comunitarios indígenas que se vertebran con finales distópicos.

Estos tres relatos anticipan un futuro silencioso, que llegó hace rato, como reza el verso hecho título de este artículo, que pertenece al Indio Solari, integrante y fundador de la banda de rock argentina *Patricio Rey y sus redonditos de ricota*. Digo hace rato porque la aniquilación hacia los indígenas no es algo nuevo, lo novedoso son los nuevos modos de narrarla desde el presente. Digo silencioso porque estas comunidades existen desde tiempos remotos, inmersas *en y por* una lenta violencia (Nixon, 2011), gradual, despectacularizada, oculta y que se agazapa a largo plazo y se propaga en la era del Antropoceno. Así estas vidas de personas humanas pasan a ser reconocidas como fuerzas geológicas que impactan en el planeta, por lo tanto, se habla de la responsabilidad de las especies, o lo que es más acertado, “responsHabilidad” (Haraway, 2019): vivir con las consecuencias del problema y continuar trabajando con él. Si bien la crisis ecosocial se dimensiona mundial, la circunscribo a América Latina y los cuentos remiten a regiones diferentes para señalar cómo cada zona está sujeta a cambios climáticos producidos por las políticas extractivistas que proveen ganancias a unos pocos y sumergen en la precariedad a muchos otros.

## FRONTERAS, CUERPOS, TRÁNSITOS

*Lo llaman mal del aire, mal de altura, mal de montaña, mal de páramo, apunamiento, soroche.*

*Cuando te da se siente como si tuvieras un fantasma adentro tuyo,  
como si te llenaras de un aire pesado y maligno.*

Mónica Ojeda

“Solo queda el recurso de resistir de todas las maneras y desde todos los lugares posibles: reformular experiencias emancipatorias” (2021: 16), asegura Ticio Escobar y pienso en el cuento “Noche de fiesta” (2019), de la escritora ecuatoriana Natalia García Freire (1991). Leído en serie con “Canícula” (2017) y “La furia de las pestes” (2015), florecen la necesidad, el desamparo, el hambre y la sed: categorías vinculadas con la carencia, el resto y la sobra plasmados en los cuerpos baldíos<sup>2</sup>, en los rastros de los cambios de la precariedad

<sup>2</sup> La categoría de lo baldío, vinculada con los cuerpos, las subjetividades, afectos, territorialidades y ciudadanías es una categoría que desarrollo como herramienta teórica desde 2016 en la que defino lo baldío

que no puede eludirse y en la reinención y la conexión de cuerpos, pieles, memorias, muertos y hablas frágiles. Desde esa precariedad implicada se forja el estar en las manos de otros (Butler, 2006) y ser prescindible por las mismas prácticas estatales.

“Noche de fiesta” está situado en algún pueblo en tránsito de los Andes, en los lindes de un umbral a punto de ser traspasado, donde tres músicos atraviesan la niebla y esperan llegar a un pueblo hospitalario. No obstante, eso no sucede.

Los protagonistas son los tres músicos junto con el paisaje y el pueblo *Takikatpchiy*. El nombre del sitio al que se dirigen, en lengua quechua quiere decir: “arte que compone una música para el deleite del corazón y para el oído; música que transporta y hace vibrar los cuerpos”<sup>3</sup>. La inserción de una palabra de origen quechua no es inusual en un cuento que parece transcurrir en el mundo andino.

Existe en los pueblos de estos relatos, un componente indígena que revela otro orden de cosas y sentidos que se yuxtaponen al orden occidental como la concepción de una temporalidad no lineal y de una espacialidad difusa. Curiosamente este poblado emerge en un *entrelugar* que lo distingue de los demás por sus “floripondios”<sup>4</sup> y porque en él no permanece la niebla. En el medio del camino polvoriento irrumpe una voz que asevera: “No se van a confundir. Ahí todas las casas están rodeadas por floripondios” (García Freire, 2019: s/p). Al mejor estilo rulfiano, la voz entrecomillada se alza como eco: nadie sabe qué es ni de dónde proviene. Tampoco los músicos le responden y continúan su travesía entre el polvo y la niebla que contrastan con sus trajes almidonados y sus brillantes estuches instrumentales. Tal como la voz les informó encontraron el pueblo cuando se esfumó la niebla. Llama la atención el primer impacto que describen estos personajes: flotaban las casas de adobe viejo y enjuto, sobresalían flores marchitas y se distinguía el olor y sabor a cosas conocidas, que los transportaba a algo común que se “evaporó”. La construcción de este párrafo, entre tinieblas dispersas y elevaciones, crea una atmósfera misteriosa y, a la vez, añeja, suspendida en una temporalidad otra a la de los personajes. La vida allí transcurre lentamente. El entorno natural del pueblo parece fantasmal y so-

---

como metáfora de la carencia, no solo con el espacio como tal, donde, por ejemplo, aparecen cuerpos despedazados, basura, cadáveres, sino que retoma la idea del baldío como una zona que asigna la interconexión de cuerpos, pieles, huesos, territorio y subjetividades enmarcados en la figura del desamparo y la intemperie y que amenazan con la disolución de las especies. El baldío como una zona de excepción postula una categoría crítica que “define el forjamiento de la intemperie, del vaciamiento y del desierto fronterizo provocado en los cuerpos, subjetividades y territorios [...]. Es decir, las corporalidades se distinguen en un estado de vulnerabilidad baldía situada en una zona de fronteras que se organizan dentro de un espacio de enunciación y de posicionamiento políticos” (Bianchi, 2019: 36). De este modo, se genera el baldío jurídico para territorio y cuerpos arrojados en una excepcionalidad estatal.

### 3 Definición extraída del Diccionario en línea Globse

4 Los floripondios o flores llamadas “trompeta de ángel” inducen al sueño y actúan como alucinógenos. Son plantas típicas de América del Sur, sobre todo de la zona andina.

litario como un territorio vacío. La profusión de detalles sobre los floripondios y la flora del lugar refuerza un recurso narrativo que despliega escenas que socavan más allá de lo humano el reino de lo vegetal.

Los músicos ingresan a una taberna vacía y cerrada para quitarse el “soroche”<sup>5</sup> impregnado en los sentidos. Lo hacen por la fuerza, ya que medio pueblo les implora que no permanezcan allí, que abandonen el lugar pero, ante la negativa de los artistas, finalmente los acobijan.

En medio del silencio aparecen algunos pueblerinos y les convidan a papas y maíz, comida típica andina. El pedido prepotente de wiski por parte de los músicos se contrapone con el aroma del licor caliente que beben los que empiezan a arribar a la cantina. El licor es aguardiente, podría ser también la chicha que se extrae de los floripondios y del maíz. Discrepan también las vestimentas, las de los tres que tienen nombre y apellido; son trajes limpios que se distinguen de los ponchos y rebosos de las mujeres y de los hombres del pueblo. Les piden “por favor” (s/p) que toquen para ellos y media un fajo de dinero. Parece una escena invertida donde la comunidad originaria paga a los llamativos hombres que decoran la cantina. Las palabras de los huéspedes explicitan hospitalidad, pero también advertencia frente a las palabras arrogantes de los músicos que hablan de coches averiados y solicitan teléfonos, bebidas que no son típicas de la región, mientras comen y cuentan dinero. Toda la población del páramo, antes vacío, parece habitar el bar. La mitad de ellos exclama que no toquen invocando a Dios, al “Taita Dios” (s/p) cristiano. Sin embargo, la melodía produce silencio en el grupo que no quería que tocasen. Mientras en el otro, las mujeres y niños comienzan a destrenzarse el cabello y los hombres a desabotonarse las camisas. Las trenzas andinas, elemento identitario de la comunidad, son exhibidas en diferentes ceremonias y además se llevan a diario. El tranzado se transmite de generación en generación. El cabello se destrenza en pocas ocasiones como en este caso, en un ritual particular.

El soroche, la bebida y la comida aumentada por la avaricia del dinero ciega a los hombres que no observan las caras de los pueblerinos ni los movimientos sensuales que hacen y tampoco se centran en la apariencia de estos: el cantinero, “hombre viejo de

5 El soroche es el malestar que se siente a grandes alturas en las montañas por la falta de oxígeno y por el enrarecimiento del aire. Se manifiesta con mareos, bajada de presión, dolor de cabeza o trastornos respiratorios. A la vez, me recuerda a la novela de la ecuatoriana Alicia Yáñez Cossío, *Bruna, soroche y los tíos* de 1973 con la que gana el Premio Nacional de Literatura. En el cuento podemos rastrear cierta intertextualidad: Brunna “descendía de una raza que hubo de desaparecer con sus casas, sus gentes, sus prejuicios y sus ritos equivocados” (Yáñez Cossío, 1980: 68). Da cuenta de su vivencia infantil en contacto con sus tres abuelos que vivían en una casa repleta de “locos de remate” (69) y apremiados por el soroche o llamada la enfermedad de los pueblos andinos y las alturas, de los páramos andinos. Este conforma, de alguna manera, la metáfora de la tradición y del anquilosamiento de los tíos que Brunna quiere combatir.

ojeras grises tenía la nariz y el mentón de un duende” (s/p), un joven con el “pelo negro recogido en una trenza, y andaba encorvado” (s/p) y al mínimo contacto con uno de ellos huye “como si hubiese visto un muerto” (s/p); “parecían cuervos, todos jorobados” (s/p). Ante estos cuerpos espectrales, los músicos son diseñados como un flaco alto, un gordo y un simplón desapercibido, sin otras características más que de tamaños y de carácter. Se mueven solas las rodillas de los hombres que miran con fascinación los instrumentos ajenos en los que no predominan los autóctonos. Órgano, instrumento de origen griego, bandoneón, de origen alemán y guitarra, de origen árabe y modificado por los españoles. La música un *candombe afro* que no habían escuchado nunca “retumba en el corazón de los hombres” (s/p). La musicalidad que los sumerge en una danza hipnótica no es la regional, la propia, es otra. Una melodía proveniente del mundo negro y esclavo, pero no indio y tampoco urbano. Es una musicalidad que atrapa a los lugareños y extermina a los extranjeros. Frente al espectáculo de la música festiva se prepara la verdadera noche de fiesta: “Antes de que terminaran de comer, la cantina estaba colmada de hombres vestidos con pantalón negro de paño y mujeres con faldas largas y rebosos y niños, muchos niños. Parecían cuervos, todos jorobados y apenas comían lo que había en las bandejas. [...] Una sola masa de azabache” (s/p). Los músicos no descifran la llave de acceso al mundo al que acaban de ingresar y ni comprenden la fusión que se hilvana entre la música y el hambre; entre el ritual y la muerte; entre el mundo pueblerino de “sutiliza animal” y ellos.

Los cuerpos de los habitantes del pueblo de la música permanecen en estado de éxtasis, de fuga de la realidad cotidiana del tiempo muerto. Actúan como una suerte de grupo de pasaje o cuerpos umbrales colectivos que delinear el tiempo musical con el de los caminantes casuales. Parecen tejedores de entretiempos que combinan umbrales que se debaten entre el *bios* y el *zoe* (Agamben, 2004), entre la vida, la muerte y lo vivible, de modo impreciso. En esa imprecisión residen las formas de narrar estas historias donde las experiencias de los integrantes del pueblo andino se dirimen en un afuera o en un fuera de lugar y tiempo suspendido mientras sus cuerpos exultantes se exhiben sin pudor. Finalmente, degluten a los tres músicos exponiendo un lado bestial.

De algún modo, las semillas de floripondio que se pueden usar para la elaboración de la chicha u otra bebida local parecen haber hecho sus efectos: “El humo de aquel licor caliente se mezcló con el vaho que salía de los sobacos, las ingles, los cuellos y las espaldas, y cualquier persona que hubiera entrado en ese momento en la cantina de Takikapchi habría pensado que habían caído bajo un hechizo de chamán” (s/p). Los aromas del inicio del cuento, que transportan a una evocación de los músicos de algo familiar pero que no pueden nombrar se transforman en un “vaho” corporal que se despide a través de los movimientos musicales. El olor transformado en hedor surge a partir de la danza,

de los movimientos corporales producidos por la música. No expelen un olor pútrido de cadáveres o de cuerpos enfermos, tampoco es el vaho de la suciedad por falta de higiene, sino que es el propio perfume de cuerpos despojados de ataduras, de pelos sueltos y camisas desabrochadas. El olor aparece como una extensión del cuerpo comunitario que contacta una piel con otra en un encuentro entre corporalidades y humanidad fundidas a la evocación<sup>6</sup>. Piel y olores colapsan en el banquete final que genera la deglución humana. La música y la danza se asocian a los principales “quehaceres de la comunidad, desde la siembra y la cosecha o la herraanza del ganado, hasta las procesiones, misas y demás ceremonias religiosas, así como a los grandes hechos de la vida: nacimientos, bodas, bautizos, sepelios. Pero también, los pequeños entusiasmos o las menudas tristezas individuales se expresan cantando y bailando” (Vargas Llosa, 1996: 99).

En *Tikikatpchiy*, la música transporta a los pueblerinos que comen en comunidad. Los alimentos ofrendados a los visitantes extranjeros a su vez son tomados como una ofrenda, como un banquete en comunión con el resto del pueblo. Esos bocados anteceden el instante diseñado por la comunidad que come y que los invita a tocar la música que los traslada a un trance chamánico, que los erotiza y que dispone los cuerpos para devenir antropófagos, para celebrar la bacanal humana en una fiesta compartida. La comida acompañada con la música resonando irrumpe como una escena ritual que habilita la mirada a las nuevas presas; la sobremesa musical triunfa acabando en el plato fuerte del pueblo. Los músicos no logran sobrevivir, quedan ofrecidos como presa sacrificial, abundante, con la técnica mejorada en la destreza de respetar el vestido<sup>7</sup>, la cáscara del cuerpo. La práctica de la técnica caníbal muestra un profundo respeto por los atuendos de los muertos dejando de lado en ese acto la bestialidad.

El cuento leído en clave de la introducción del *novum* nos permite aventurar una muerte andina de corte liberador para los pobladores de los floripondios, influidos por la bebida que se extrae de las trompetas de ángeles o como un mal sueño que viven los músicos por la niebla o el soroche o mal de montaña. O como una revancha de esos que venían en auto y tuvieron que atravesar la niebla para ser devorados.

---

6 En la novela *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas abundan las referencias del olor que emanan los cuerpos de los indios y las cholas siempre en vinculación con la música andina: los huaynos y los instrumentos como el rondín, el arpa o el winku: “El cantor olía a sudor, a suciedad de telas de lana; pero yo estaba acostumbrado a este tipo de emanaciones humanas; no sólo no me molestaban, sino que despertaban en mí recuerdos amados de mi niñez” (Arguedas, 1986: 139).

7 Este respeto por el vestido de los muertos se observa también en el cuento “Las elegidas” de María Fernanda Ampuero que integra *Sacrificios Humanos* (2021) donde unas jóvenes pobres tienen sexo con muertos blancos y ricos, pero a los que les doblan sus ropas de muertos antes de tener sexo.

## LA FRONTERA CON LA NADA

*Váca mi estómago, váca mi yeyuno, la miseria me saca por entre mis propios dientes  
pero dadme en español algo, en fin, de comer, de tomar, de vivir*

César Vallejo

El cuento “La furia de las pestes” (2015), de Samanta Schewblin (1978), publicado en *El núcleo del disturbio*, parte de una escena violenta del devorar que invierte la idea de la narración anterior: aquí los hambrientos son los pueblerinos que matan al censista por hambre. En los Andes, donde podemos asumir que transcurre la historia, el hambre lo supera todo, incluso la advertencia de no ofrecer el oro del azúcar porque puede ser fatal, pero es tarde para ello. Gismondi, un empleado estatal, “llevaba años visitando sitios de frontera, comunidades pobres que sumaba al registro poblacional y a las que retribuía con alimentos” (Schewblin, 2015: 103). La frontera que se postula en el cuento no es solo el sitio donde habitan estos pobladores, sino que discurre entre el movimiento, la quietud y la ausencia de habla frente a la palabra. Sorprende la falta de movimiento que se observa en la trama: no hay perros que ladren ni niños que vayan a ver a Gismondi cuando llega. Todo parece estar retratado como un cuadro en medio del desierto de la frontera que no está compuesta de niebla ni soroche sino de humanos y de un clima denso que imprime inquietud en el censista.

El pueblo no es mencionado, pero allí habita el olvido del Estado y de otras comunidades. Está fraguado como un pueblo quieto, suspendido en el tiempo y en la rabia del no querer recordar la comida que no tienen ni tendrán: “vacar mi estómago” escribirá César Vallejo. Poder poner en palabras el hambre le abre los ojos al censista demasiado tarde. Él, que sabe que al Estado no le importa esta gente, solo hace su trabajo de modo mecánico yendo de sitio en sitio. Tampoco parece afectarle la ausencia de palabras, aunque a diferencia de los músicos, repara en cierta carencia de algo que no logra identificar.

Gismondi intenta hablar con alguien y no obtiene respuestas casi: “—Debe conocer a alguien [...]. Un referente, ¿sabe con quién tengo que hablar? —¿Hablar? —dijo la mujer con una voz seca, cansada. Gismondi no contestó, temía descubrir que ella nunca había pronunciado una palabra” (Schewblin, 2015: 104-105).

Quietud petrificada y silencio, falta de palabras, ausencia de sentidos y murmullos se proyectan a través de un lenguaje pictórico, traducido en la detención de personajes estáticos. Allí no existe vida que escape a la vida precaria y sin rostros ni rastros distintivos. Allí se convive con el hambre y con la hostilidad climática. Sin embargo, al igual que en el cuento de García Freire, el contacto piel con piel, con el otro diferente, con el extraño, desencadena una reacción de huida como ocurrió con el joven de crenchas en *Tikikatp-chiy* o un temor sostenido en la mirada y en la mínima reacción del roce: “No supo qué

lo llevó a hacer eso, quizá solo necesitaba saber que esa gente era capaz de moverse, que estaban vivos. El chico lo miró asustado. Gismondi se incorporó. También él, de pie en medio de la habitación, miró al chico con miedo” (Schweblin, 2015: 105). Al provocarlos sin darse cuenta de lo que se desencadenaría se activa la autopreservación a través del miedo que no logra situarlo a resguardo.

Para cuando vacía el bolso con comida, el banquete ofrecido a todos, se produce el movimiento conjunto, el pueblo se reúne en un mismo espacio, quedan amontonados mirando con “rabia” la comida que les recordará otra vez la hambruna eterna:

La mujer miró los paquetes desparramados y se volvió con furia hacia él. El perro se incorporó y rodeó intranquilo la mesa. Por las puertas y por las ventanas comenzaban a asomarse hombres y mujeres, cabezas que se asomaban tras cabezas, un tumulto que crecía. Otros perros se acercaron. Gismondi miró el azúcar en su mano. Esta vez, al fin, todos concentraban su atención en él. Apenas vio al chico, su mano pequeña, los dedos húmedos acariciar el azúcar, los ojos fascinados, cierto movimiento de los labios que parecían recordar el sabor dulce. Cuando el chico se llevó los dedos a la boca, todos se paralizaron. Gismondi retrajo la mano. Vio en los que lo miraban una expresión que, al principio, no alcanzó a entender. Entonces sintió, en el estómago, una herida tajante. Cayó de rodillas. Había dejado que se desparramara el azúcar, y el recuerdo del hambre crecía sobre el valle con la furia de las pestes. (105)

La narración pone en escena la intemperie: el recuerdo del hambre se intensifica de manera dolorosa y violenta y se manifiesta en la acción del pueblo que se congrega para la supresión del censista para borrar la escenificación viva del hambre perpetuo. Del mismo modo que en el cuento de García Freire, una comunidad se enaltece en el bocado compartido como un ritual, pero no erótico ni festivo, sino rabioso y distópico.

## HOGUERAS

En el cuento “Canícula” (2013) de la salvadoreña Claudia Hernández (1975), que pertenece a *Causas naturales*, se aprecia cómo se impone una escena sacrificial que se revierte al final. Los acontecimientos suceden en un pueblo devastado por una brutal sequía. Un hombre convence al resto que cesará cuando las mujeres sean sacrificadas por el bien común, ya que, de ese modo, será saldada la “deuda” climática y brotará el agua nuevamente; para ello resta una última víctima sacrificial. Aparece, entonces, no solo un cambio climático que hace que la canícula dure más tiempo que el habitual dejando sin agua a una población sumergida en el intenso calentamiento terrícola, sino también la

violencia sistemática aplicada contra las mujeres.

Aquí el territorio<sup>8</sup> se emplaza en los cuerpos femeninos y en la tierra como espacios delimitables y controlables. La violencia ejercida contra las mujeres y los cuerpos feminizados (Segato, 2018), en este caso, los femicidios, son justificados para avalar el bien comunitario, es decir, adquiere un estatuto de legitimidad colectiva y cómplice para que se produzca la lluvia y cese la sequía. Se plantea como un caso de mal menor, el sacrificio de algunas por el bienestar común. Además, se replican las lógicas de las economías de los cuerpos. El femicida que ejecutará los actos no es visto como tal porque actúa en nombre del colectivo, lo que sitúa una enunciación complicada a la hora de tomar decisiones respecto de la oblicuidad de las prácticas de las violencias.

Si en el cuento de Schweblin el agente estatal es el que muere a manos de la comunidad, en el relato de Hernández es el empleado postal el que *da la muerte* a determinado número de mujeres para que retorne la lluvia. En este caso, el pacto de creencia que conjuga el empleado para producir los femicidios en un tejido singular del mundo que habita, es lo que provoca en las mujeres una acción de sumisión y aceptación del sacrificio<sup>9</sup>. Ellas, mancomunadas, se conducen a la hoguera y la descripción adquiere un matiz horrorosamente estético: “Quienes presenciaron los casos decían que lo más terrible de ellos era que, como ninguna gritaba o gemía, resultaban tan encantadoras a la vista que nadie intentaba poner fin a la escena” (Hernández, 2013: 67). La escena califica de espeluznante porque se ofrecen como víctimas sacrificiales y no emiten sonido, lo que las torna encantadoras para el público espectador. La palabra “encantadora” remite a la condensación de la mujer como la bruja hechicera que por sus encantamientos muere quemada en la hoguera o es asesinada a través del fuego. No existe canto, ni grito, ni palabra en este colectivo para impedir la masacre, sino que se dimensiona la domesticación de hacer de las mujeres cuerpos insignificantes pero necesarios para la sacrificialidad común. La tensión no desaparece ni siquiera en el final cuando el femicida mirando a través del cristal de la ventana llora con la aparición de la lluvia.

Entonces, el cuento en su final plantea la disyuntiva de si era cierta la premisa o creencia de la que partió el empleado estatal o fue solo una casualidad. Las lágrimas

8 Tomo el concepto de territorio reuniendo definiciones de la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (2018). El territorio no es un mapa que delimita fronteras impuestas por los varones, como un espacio de dominación sino un tejido, un aporte comunitario feminizado.

9 En este relato las mujeres aceptan morir para que el resto sobreviva. En el cuento de la argentina Mariana Enríquez, “Las cosas que perdimos en el fuego” (2018), el grupo de las mujeres ardientes se queman para evitar así ser deseadas o violadas por los varones. Como un modo de resistencia y de vivir de manera contrahegemónica. En el cuento de Hernández se sacrifican para los demás, para salvar al resto. En otro sentido, el cuento de la escritora ecuatoriana Fernanda Ampuero, “Sacrificios” (2021), la protagonista es una mujer inmigrante que se animará a todo por sobrevivir.

del asesino son mediadas por el cristal de una ventana; el régimen escópico de la espectacularización de las muertes con la presencia del temporal se encuentra terciada por el vidrio como si fuera la lente de una cámara donde lágrima y lluvia se unifican en un entramado confuso y de liquidación.

Lo más siniestro de esta narración es la aparente sumisión que parecen demostrar las víctimas, que manifiestan conformidad con perecer. La última mujer que no llega a morir incinerada decide visitar a su asesino para suplicar que “[...] terminara lo que había comenzado” (69). En este sentido, la voz narradora exhibe a esta mujer, cuyo rostro descubre quemaduras y una piel con cicatrices sin curar aún, solicitándole que acabe con aquello que comenzó, del mismo modo que hizo con las otras mujeres: “[...] creía en lo que él hacía, como el resto de las chicas incendiadas. Todas habían sido voluntarias” (69). El sistema de creencias de esta mujer exhibe un claro amaestramiento, dosificado en las “pedagogías de la crueldad” (Segato, 2018) que deconstruyen el sistema simbólico del lugar que debe ocupar cada uno. Las mujeres de este poblado trazan configuraciones subjetivas de la humillación y son expuestas por el depredador a situaciones de violencias expresivas, cruentas en estados de aceptabilidad por el bien común.

El relato enmarca la condensación del poder soberano no respetando la ley, en plena suspensión de los derechos. Al asumir la última mujer estas prácticas de modo naturalizado, incluso con cierta satisfacción de ser asesinada para que el resto sobreviva, expone cómo la línea entre vida precaria y sobrevida se degrada y se astilla. Para continuar con la tensión, la voz narradora es la que relata la historia sin poder acceder a los testimonios de cada una de ellas. Entonces, se filtra la necesidad de escucharlas para saber si fueron construidas desde un discurso patriarcal para consentir algo irracional.

En este sentido, lo irracional no se asocia con la locura que suele atribuírsele a las mujeres sino con una irracionalidad que raya en una ficción que incorpora lógicas del *novum* como si la práctica caníbal fuera algo naturalizado.

## DESESPERANZA

Si bien estamos hablando de escritoras y literaturas del presente no puedo dejar de mencionar a la escritora paraguaya Renée Ferrer (1944) que en 1986 publica el libro de cuentos *La seca y otros cuentos*. “La seca” converge en varios puntos de contacto con los tres relatos presentados anteriormente. Por eso, encuentro pertinente incluirlo a modo de coda.

En “La Seca”, el pueblo se transforma en una comunidad que mata por la necesidad de tomar agua. También asistimos a un universo rulfiano, incluso su inicio así lo indica de manera explícita: “En un lugar desolado del trópico había un pueblo parecido a Luvina, por su tristeza polvorienta y porque hacía años que no llovía” (Ferrer, 1986: 105). Tierra

infértil como Comala o Luvina, tierra seca e indiferente donde el pueblo aparece errante y espectral: “Fantasmales los rostros se pegaban a los huesos tomando la expresión estática de las máscaras” (104). Si los pueblerinos de la historia de Schweblin intentan dejar de pensar en el hambre, los de este cuento aspiran a dejar de pensar en el agua: “Cuestión de acostumbrarse, no pensar en el agua” (106). Suplantando el agua, elemento vital, por la sangre de los muertos, como los otros por la tierra, orines u otros fluidos abyectos: “Se volvieron de piedra, cada vez más insensibles y esqueléticos. Se seguían bebiendo los orines y las lágrimas.” (108). La sed es tan inconmensurable que los órganos, las pieles y los huesos desarrollan un mecanismo de cuerpos disecados como obras de arte. Ya no podemos abordar la idea de un pueblo enmarcado en la pintura, sino que parecen estatuas de sal, de piedra, de una materialidad que no tiene humanidad, casi. Incluso en una escena desolada unos niños son reprendidos por su madre porque juegan con los huesos de sus abuelos. En la reprimenda se intuye el respeto por los cadáveres familiares, pero luego, esas partes de la osamenta servirán de juguetes para los infantes.

Solo un habitante, un padre, recurre al recurso de idear un plan con las escasas fuerzas que aún le quedan para salvar a sus hijos. Lo único que permanecía en algunos era una tibia esperanza de que el tren aguatero que pasaba cada tres meses se detuviera alguna vez en ese páramo parecido a Luvina “por las congojas” (108). En un pueblo sin noción del tiempo, los pocos que quedan saben aguardar y sentir el rugido que emana de sus entrañas. Eleuterio, el padre de los infantes, cuando escucha a lo lejos el silbido del tren ofrece a sus hijos como víctimas sacrificiales, atándolos juntos en los rieles de las vías. La sacrificialidad a la que son expuestos los hijos no es cuestionada por nadie, sino que es aceptada por todos porque no se tiene en cuenta la categoría de individuación. Así detiene el tren. El pueblo masificado, sin consultarse y sin organización previa, logra coordinarse y asesina al conductor.

Se instala una escena esperanzadora, utópica deseante de superar la adversidad y que contrasta con el olvido. Desesperadamente beben a borbotones el agua del vagón. De tal modo, algunos fallecen por asfixia, aplastándose unos a otros para ser los primeros en beber; y otros por el exceso de líquido. Finalmente, todos mueren repletos de agua: “en el dolor del exceso, sin acordarse de desatar a los niños que seguían mirando el cielo”<sup>10</sup> (108). Un final catastrófico, distópico supera el deseo utópico de sobrevivir a la sed y al olvido del Estado.

El pueblo se extingue en el asalto al tren del agua porque mueren por falta de sed. Permanece igual que antes de que pasara el tren porque la naturaleza no ha cedido un milímetro a la espera de la lluvia ni al deseo expuesto por los habitantes de la seca.

10 En el cuento “Luvina”: “nunca verá usted un cielo azul en Luvina” (Rulfo, 1953: 95). “Allí todo el horizonte está desteñido; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca” (95).

## CIERRES ABIERTOS

*Me siento raro  
Encautivado en un barbijo.  
Juan, mi hijo*

Las historias de estas ficciones se pueden leer a partir de la introducción del *novum*, en el sentido de observar cómo el mundo indígena aflora de modo comunitario y toma protagonismo deambulando entre mitos antropofágicos, como en el cuento de García Freire, o rozando realidades como sucede en el relato de Ferrer. No obstante, lo interesante es que en estas ficciones no existen personajes destacados con características que los diferencien, porque la concepción de individuo no existe por fuera de lo colectivo. Las comunidades son las protagonistas que intentan preservarse y sobrevivir a las violencias que generan exclusiones y ciudadanías baldías. Las comunidades forman parte de la literatura neindigenista del siglo XXI y lo que a estas les ocurra trasciende la individualidad.

Coexisten comunidades posibles que constituyen imaginarios geospaciales y temporales, y que redireccionan esos tiempos yuxtapuestos y heterogéneos que explotan la linealidad de la superficie para ahondar en relatos subterráneos y casi enterrados. Para esto, Donna Haraway formula la categoría de “Chthuluceno” como aquello que se “enmaraña con una multitud de temporalidades y espacialidades y una legión de entidades de ensamblajes interactivos incluyendo humanos-más-que-humanos, otros-no-humanos, inhumanos, humanos-como-humus” (2019: 19) para realizar un compost de multi-especies interconectado como un nudo intensamente político. Entonces, podemos afirmar que todo este recorrido acotado aquí se puede extender con otros textos ficcionales integrando esa nueva manera de representar el horror del desamparo a modo de ciencia ficción, haciendo del horror algo más soportable o algo ominoso. Son ficciones de la intemperie (desigualdad temporal) que disponen desposesiones materiales, pero también exponen luchas mancomunadas a la hora de sobrevivir y desposesiones en cuanto a ciudadanías baldías y anónimas (unos pocos tienen nombres, otros apenas apodo y otros nada, ni un mote que los identifique flagelando los derechos ciudadanos). De ese modo, asistimos a una desposesión de lo vital: el agua y la comida. Las condiciones laborales son precarias o inexistentes, por lo tanto, también lo son las condiciones de *nuda vita* (Agamben, 2004). Los lazos que se forman no son duraderos, los afectos también son precarios y carentes de continuidad. Ante el espanto de ser devorados, los músicos se eligen para que el deglutido sea el otro, en el cuento de Hernández las mujeres se sacrifican mansas como si ese fuera el fin de sus vidas. Utilizo el término fin con toda su intencionalidad, como finalidad y como vida finita. En el cuento “La seca” el pueblo sigue a la voz del padre, pero actúa como manada al matar al conductor, otro trabajador

del Estado, y beber el agua de modo descontrolado sin pensar en racionar y en los niños. Mientras que, en el cuento del censista, el pueblo inmóvil y casi muerto mata por pura rabia por el recuerdo del hambre.

En estas historias existe la falta de elementos vitales como el agua o la comida, que son el refugio, ese sitio que los resguarde de la intemperie. Comen tierra los habitantes del cuento de Schweblin y pareciera que se replantearan nuevos vínculos; los pobladores del relato de García Freire devoran a las palomas pero también a los músicos, alimentan el alma con melodías, ya que no pueden hacerlo de otro modo. Los personajes de la “La seca” cometen un crimen que es castigado con la desaparición de un pueblo y el abandono de los niños en medio de la nada, donde los humanos en estos cuatro cuentos toman la figura animalizada sutil o humanimal<sup>11</sup>.

Otra cosa que quiero formular es que en estos cuentos no existe el placer en el cocinar la carne o comerla directamente cruda o chupar la sangre de Gismondi o beber el agua hasta morir por su exceso. Tampoco hay rituales, excepto en el cuento de García Freire donde tras la advertencia, y lejos del soroche, comen, escuchan música, se miran y se desatan ropas y cabellos para asegurar el festín. Entonces, el sentido de comunidad manada y de tornarse un cuerpo otro en la fragilidad del fin del mundo, de imponerse como depredadores del hombre por el hombre, de desesperanzarse ante el hambre y la sed que aflora en la falta, advierte comunidades que registran escrituras de la masacre con imágenes sugestivas o directas. Así la pulverización de trabajadores estatales (censista, aguatero) o independientes (músicos) que recorren esos pueblos situados en parajes desolados cuyos moradores portan ciudadanía suspendidas, o empleados postales que se arrojan el poder soberano de aniquilar otras formas de vida (mujeres) conforman comunidades fantasmas al punto que se extinguen hospitalariamente (en el sentido derriano), por ser consumidos a través de la voracidad temporal suspendida entre el soroche, el calor, el hambre y la sed. Se fractura el sentido de comunidad que sugiere Donna Haraway (2019) con “responsabilidad” porque se alterna la idea de comunidad de la supervivencia que se constituye a partir de una gramática violenta de desamparo y baldío ciudadano. Se rediagraman comunidades afincadas en la ilegibilidad de lo humano pero se asignan el derecho a la supervivencia y a una juricidad propia porque al habitar la excepción de la ley y el olvido estatal, estas comunidades espontáneas se organizan en un día a día efímero. Estas escenas narrativas solo son posibles desde una lectura en clave

<sup>11</sup> En el cuento “Biografía” publicado en *Sacrificios Humanos* (2021) de María Fernanda Ampuero, la protagonista es una migrante en un territorio agreste que ante la desesperación, el hambre y el desamparo deambula hacia una se equipara la carne humana con la res animal, “somos la carne de la molienda” (2021: 17) para referirse a las mujeres migrantes, sin documentos, sin trabajo, continúa: “somos el hueso que trituran para que coman los animales” (17). Es decir, la víctima sacrificial, la carne para el sacrificio y lo acepta a pesar de que pelea con este mantra: “debo comer, debo dar de comer, debo ser comida” (17), las asesinadas luego de ser violadas son dadas de comer a la comunidad de perros.

de género neindigenista que reivindican lo colectivo pero en detrimento de los lazos comunitarios más allá de lo inmediato. Lo que deja un amargo sabor a aniquilamiento del individuo occidental y del comunitario indígena porque desaparece o porque perece.

Desde esta perspectiva, los empleados que deambulan en los cuentos no tienen un sitio fijo de desempeño y permanencia. Los define el vagar, el recolectar datos en diferentes parajes, el transportar agua de pueblo en pueblo, el llevar cartas a diversos sitios, el brindar espectáculos musicales en distintos poblados. Existe una inestabilidad y una exposición a la incertidumbre, y en un momento, en un lugar, se suspenden las coordenadas y se ingresa en otra temporalidad, en otra espacialidad. Pero lo que produce la ruptura es la carencia, la falta de comida y bebida. Es decir, los fundamentos de la continuidad de la existencia. ¿Puede hablarse de la vida cuando no puede proyectarse porque falta lo básico? Entonces, la necropolítica atraviesa a los empleados precarizados y a las comunidades baldías, y el futuro que es solo desamparo y pulverización ya está instalado hace rato.

La escena del niño apuñalando a Gismoldi mientras se desangra y muere a merced de la mirada imperturbable del resto, altera la lectura. Pareciera que en ese acto desaparece cualquier reacción, todo parece imperturbable. A su vez, el azúcar se mezcla con la sangre del censista registrando la desesperación que transforma el cuadro costumbrista en un cuadro de horror y, al mismo tiempo, de alivio. El pueblo funciona de modo conjunto, al unísono, tras una queda advertencia. No funciona de este modo, en el pueblo de los floripondios donde algunos quieren impedir la antropofagia, ¿lo salvaje? Sin embargo, una vez iniciada la música ritual, todos se mancomunan en el rito de la sensualidad y la comida de otros humanos extraños a ellos. Al igual que en la “Furia de las pestes” es también “un niño el que empieza la carnicería” (García Freire, 2019: s/p) en “Noche de fiesta”. No obstante, los niños también están presentes en “La seca”, salvo que no son los victimarios, sino que perecen atados conjuntamente sobre las vías del ferrocarril con la mirada hacia el cielo seco, mientras su padre y el resto del pueblo fallecen encadenados luego de haber bebido de modo animal y salvaje, aunque de manera compartida. Los niños aquí forman parte de la sacrificialidad en rédito de la comunidad.

Estas narrativas de los baldíos ciudadanos y de la resta/resto articulan un registro de lo sensible. En este sentido, Jacques Rancière cuando hace mención a que el mundo compartido no es de igual modo compartido, afirma que se instaura “la parte de los que no tienen parte” (2011: 233). A esta frase recurrió la escritora chilena Diamela Eltit para explicar por qué, por ejemplo, la machi Francisca Linconao y otros sectores de los que no tienen parte (que son invisibles al Estado) en Chile tomaron una parte, no los vieron venir porque son esas vidas en el umbral de lo vivible. En términos de estrategias políticas muchos sectores anclados en parajes perdidos, pero no tanto, emergen, per-

manecen, están ahí. Si bien no acceden ni participan de los bienes comunes, como agua y comida, parecería entonces que no forman parte del mundo de todos, compartido, porque quedan por fuera de los recursos y del mundo de todos, aunque no es para todos.

Las mismas estrategias de lo político utilizan las escritoras de este corpus para escenificar, cada una con su estética del *novum* neoindigenista, el registro de momentos pasados en la literatura que se tornan del presente de enunciación pero que remiten a un futuro no lejano. El *novum* aparece al mostrar a los indígenas no solos como individualidades sino en comunidades. Si bien en los cuatro cuentos la crueldad y el abandono son evidentes estas comunidades se levantan ante los occidentales (músicos que viajan en automóvil, censista también motorizado y representante del Estado, varones que caen frente a las mujeres, y chofer aguatero estatal también) y los aniquilan con sus costumbres, para continuar una existencia deplorable. Es decir, a pesar de no poder revertir las invasiones occidentales del hambre y de la miseria, al menos como una “masa azabache” (García Freire, 2019: s/p), devoran lo nuevo, lo que ingresa para ignorarlos. El multiuniverso témporo-espacial indígena de estos relatos con prácticas de exterminación a las personas que no forman parte de la comunidad adscriben a una distopía de casi fin de mundo, también introducen nuevos elementos, la comunidad que de modo espontáneo se agrupa para protegerse en medio de lo impropio señalando un futuro devastador.

Desde esta mirada oblicua y para nada ingenua, “El futuro llegó hace rato” porque muchos que no tienen nada comprenden que no les toca ni las migajas de la parte, como en “La furia de las pestes”, porque los recursos esenciales no son compartidos. Muchas comunidades excluidas aguardan alguna limosna en época de elecciones o de censos y otras, como milagro o cuando pasen músicos como banquete ritual. Por eso, asegura Judith Butler “quizás hay un mundo singular, y hay muchos mundos que no son parte de este mundo y hay muchos de estos mundos que se superponen, que subyacen, que sirven a este mundo, pero no son parte de él. Quizás tengamos que hablar entonces, de porciones, ya que el mundo no está comprendido de forma equitativa” (2021: s/p). O como manifiestan Mary Louise Pratt (2018) con la integración de las cosmopolíticas y de los planetas imaginarios y Donna Haraway (2019) cuando nos convoca para que nos unamos de modo tentacular con todas las especies para enfrentar estos mundos heridos pero no extintos o como Josefina Plá (1969) cuando explica de qué modo todos integramos parte de este mundo desigual a partir del *ñandutí*, ese tejido como tela de araña que nos reúne a todas las especies incluido el cosmos. Armar comunidades en un “tejido conjunto” (Haraway, 2019: 38), unidos en una “cosmopolítica con responsabilidades”. Cuando Donna Haraway habla de construir redes tentaculares precisa que “tentáculo”, por un lado, significa “antena” y, por el otro, “sentir”, del mismo modo que *ñandú* en guaraní es araña y sentir y se refiere al contar historias, tramar textos, tramar tradicio-

nes orales o *ñandutíes*. En el mismo sentido, Selnich Vivas Hurtado parte también de la idea de que el pensamiento “es un canasto tejido” con nuestros huesos, con lo externo e interno, con las cortezas, con los organismos todos, integrando un “organismo vivo mayor, la Tierra” (2015: 92), la Pachamama. Partes, porciones, fragmentos, escenas de aquellas comunidades que intentan no colapsar ante lo ya colapsado, siendo parte de lo que los excluye o integrados en comunidades sentidas. Eso es un deseo porque estas comunidades no pueden formar lazos aún con los otros que las aniquilan a diario, es la presencia de lo humano pulverizado cruelmente frente a lo que ha sido expulsado por fuera de las narrativas de Occidente. Es aquí, en parte, donde se dirimen estas escrituras del presente.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2004). *Estado de Excepción. Homo Sacer II. I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Arguedas, José María ([1958]1986). *Los ríos profundos. Cuentos escogidos*. Chile: Biblioteca Aya-cucho-Hyspamérica.
- Bianchi, Paula Daniela (2019). *Cuerpos marcados. Prostitución, derecho y literatura*. Buenos Aires: Didot.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria*. Buenos Aires: Amarroutu.
- Butler, Judith. “Crear un mundo habitable” *Revista Disenso* (2021)
- Cornejo Polar, Antonio. “Sobre el ‘neointigenismo’ y las novelas de Manuel Scorza”. *Revista Iberoamericana*. Vol. 50, 127 (1984): 549-557.
- Escobar, Ticio (2021). *Aura latente*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Ferrer, Reneé (1986). *La seca y otros cuentos*. Asunción: *El Lector*.
- García Freire, Natalia. “Noche de fiesta”. *La gran belleza*, N° 6.
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema*. Bilbao: Consonni.
- Hernández, Claudia (2013). “Canícula”. *Causas Naturales*. Ciudad de Guatemala: Editorial Santillana: 67-69.
- Kurlat Ares, Silvia. “Entre la utopía y la distopía: política e ideología crítica de la ciencia ficción”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, 259-260 (2017): 401-417
- Nixon, Rob (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard: UP.
- Mbembe, Achille (2011). *Necropolítica*. Madrid: Muselina.
- Plá, Josefina (1969). “El ñandutí y otros encajes”. *Las artesanías del Paraguay*. Asunción: Ediciones Comunerros: 49-56.
- Pratt, Marie Louise (2018). *Los imaginarios planetarios*. Madrid: Aluvión
- Rancière, Jacques (2011). “Universalizar la capacidad de cualquiera”. *El tiempo de la igualdad*. Barcelona: Herder: 233-4.

- Rivera Cusicanqui, Silvia (2018). *Un mundo ch`ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta y Limón.
- Rivera Garza, Cristina (2017). *Había mucha neblina, o humo o no sé qué*. Buenos Aires: Random.
- Rulfo, Juan (1953). *El llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schweblin, Samanta (2002). *El núcleo del disturbio*. Buenos Aires: Destino.
- Vargas Llosa, Mario (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo gore*. Madrid: Muselina.
- Vivas Hurtado, Selnich (2015). *Komuya uai*. Medellín: Sílabas.
- Yáñez Cossío, Alicia ([1973] 1980). *Bruna Soroche y los tíos*. Quito: Antares.